PARIS

La poésie française
au quinzième siècle

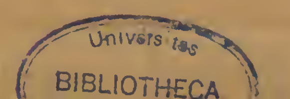
GASTON PARIS
de l'Institut.

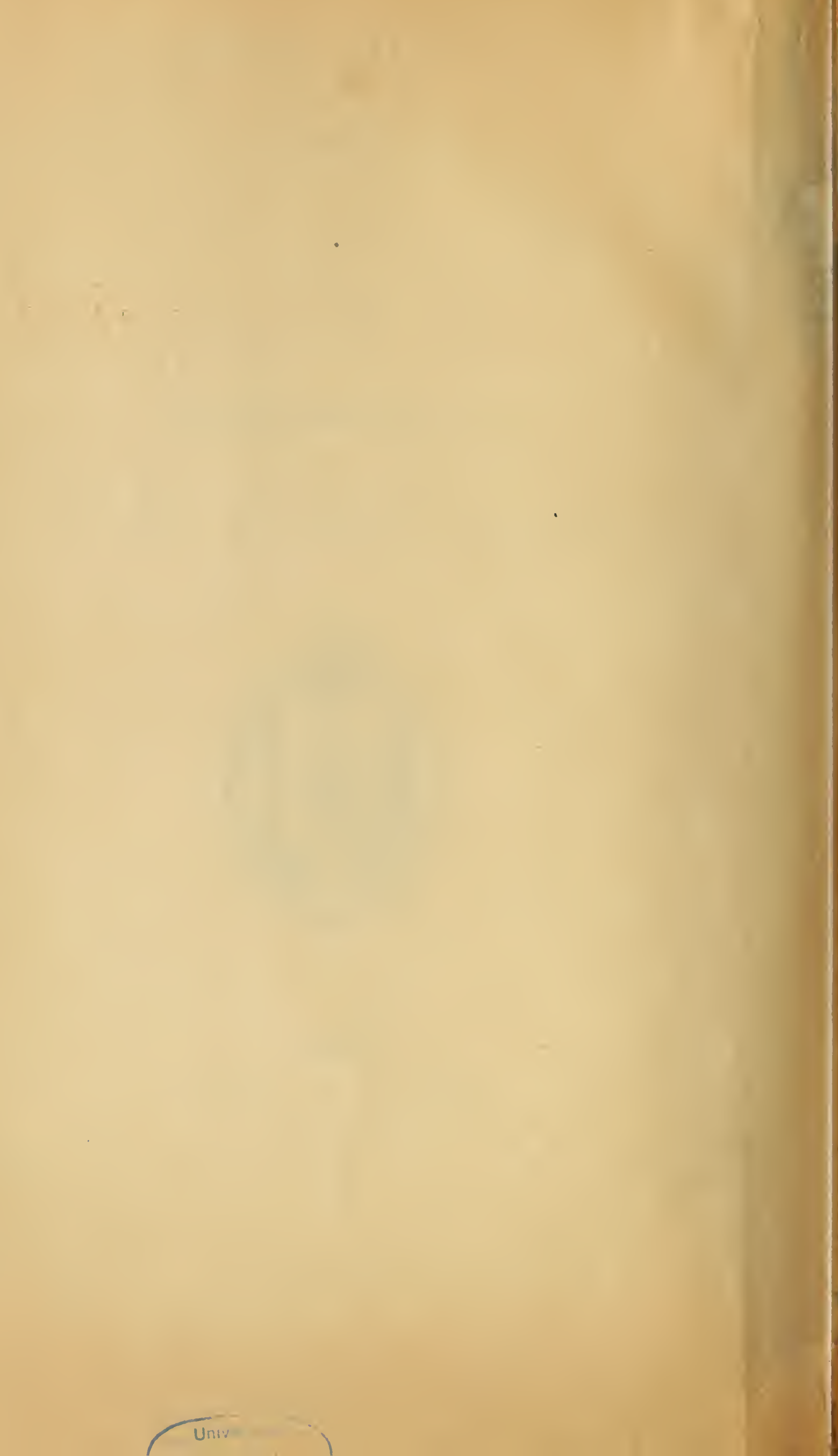
LA
Poésie Française
AU QUINZIÈME SIÈCLE

(Leçon d'ouverture faite au Collège de France, le 9 Décembre 1885.)



PARIS
IMPRIMERIE DE A. LANIER
14, RUE SÉGUIER, 14
—
1886





GASTON PARIS
de l'Institut.

LA
Poésie Française
AU QUINZIÈME SIÈCLE

(Leçon d'ouverture faite au Collège de France, le 9 Décembre 1885.)

EXTRAIT DU *MONDE POÉTIQUE*

PARIS
IMPRIMERIE DE A. LANIER
14, RUE SÉGUIER, 14
—
1886



LA POÉSIE FRANÇAISE

au quinzième siècle

Messieurs,

En annonçant comme sujet de nos entretiens de cette année la poésie française au quinzième siècle, je n'ai pas prétendu embrasser toute la période qui s'étend de l'année 1401 à l'année 1500. Elle présente trop de disparates et n'offrirait pas à l'exposition une suffisante unité. Le commencement du siècle appartient encore à l'époque précédente; la fin, depuis que les expéditions d'outre-monts eurent ouvert la société française aux influences de la culture italienne, forme, avec la première moitié du seizième siècle, le prélude de l'époque moderne. Je compte circonscrire notre étude entre la reprise de possession du royaume sur les Anglais et l'ouverture des guerres d'Italie; elle comprendra la dernière moitié du règne de Charles VII, le règne de Louis XI et la plus grande partie de celui de Charles VIII.

Dans cette halte entre la lutte pour l'indépendance nationale et la tentative aventureuse d'expansion mal dirigée au dehors qui devait absorber toutes les forces de la France jusqu'aux guerres de religion, a fleuri une littérature et notamment une poésie très particulière, qui se rattache encore par bien des liens à celle du moyen âge proprement dit, mais qui en est déjà distincte, et ne doit rien cependant aux influences exotiques qui allaient, au seizième siècle, agir si puissamment sur l'esprit français. On voit cette littérature éclore dès que les victoires de Charles VII ont ramené dans le pays la sécurité qui y manquait depuis un siècle; elle est intimement associée à ce grand effort de la royauté par lequel la France, harassée et sanglante après tant de désastres et de convulsions, se réorganisa sur des bases nouvelles. Cet effort, conformément aux anciennes traditions de cette race capétienne si fidèlement dépositaire des grands instincts de la nation, consista surtout à unir la royauté et la bourgeoisie dans une persévérante et victorieuse réaction contre la féodalité, qui menaçait la France de démembrement. La littérature de cette époque fut essentiellement bourgeoise, et, plus ou moins consciemment, s'associa à l'œuvre du grand réformateur Charles VII et du grand unificateur Louis XI. On a pu dire que c'était par excellence la littérature de Louis XI; non pas qu'il semble s'y être bien particulièrement intéressé : s'il délivra François Villon de « la dure prison de Meun », ce fut sans doute sans savoir que ce bienfait, octroyé suivant l'usage à quelques prisonniers de chaque ville où le roi faisait sa joyeuse entrée, tombait sur le plus grand poète de son temps. Mais l'esprit positif, ironique, sceptique qui inspirait l'adversaire de Charles le Téméraire était celui de la France bourgeoise, et nous en retrouvons l'empreinte dans les poètes et les romanciers qui vécurent alors. L'idéal du moyen âge a presque entièrement péri : avant de disparaître, cet idéal a produit en Jeanne d'Arc une figure réelle qui dépasse en pureté comme en splendeur toutes celles qu'il avait inspirées aux imaginations; mais le siècle qu'elle illumine la comprit à peine. On la vit prendre sans regret, on la laissa périr sans même essayer de la sauver; elle

était déjà un anachronisme, et, dès qu'elle eut cessé d'être indispensable, elle apparut comme une gêne. Pendant qu'elle luttait et pendant qu'elle mourait, ce « gentil duc d'Orléans » qu'elle souhaitait si ardemment tirer de sa captivité anglaise prenait cette captivité assez légèrement, et ne trouvait pas, tout occupé à travailler gracieusement ses aimables rimes, le temps d'envoyer à son martyre le salut de la poésie. Pas une parole vraiment émue ne tombe d'une plume française à propos de la plus sublime et de la plus touchante incarnation du génie français, et il faut attendre trente ans pour que le mot de Villon sur « la bonne Lorraine qu'Anglois bruslérent à Rouen » vienne nous soulager comme une larme sortie du cœur même du peuple. Rien n'est plus merveilleusement épique que cette délivrance de la France hardiment entreprise par une bergère, et la vieille cathédrale de Reims vit en 1429 un sacre plus grandiose et plus émouvant que celui de Clovis; rien, d'autre part, ne ressemble plus à une chanson de geste que cette aventureuse expédition de Charles VIII qui le mène à Rome et à Naples et se termine par l'éclatante victoire de Fornoue. Et cependant, rien n'est plus trivial que la poésie qui se développe entre ces deux magnificences: jamais (si ce n'est aujourd'hui peut-être, après des désastres qui dépassent de bien loin celui de Roncevaux, source de larmes héroïques versées pendant des siècles), jamais l'idéalisme n'a été dans notre pays plus complètement sacrifié au réalisme, et le réalisme du quinzième siècle, s'il est plus naïf et moins abject que celui qu'ont vu d'autres temps, ne se relève pas par sa propre critique et n'a même pas cette grandeur morne que donne un pessimisme conscient. Oui, c'est bien une littérature bourgeoise que celle de Charles VII et de Louis XI; or l'esprit bourgeois a cela de particulier que les meilleurs côtés n'en sont pas susceptibles de poésie, et c'est pourquoi, toutes les fois que cette tendance a prédominé, au moins dans notre littérature, elle a donné une idée trop défavorable de la société où elle s'est produite. La méfiance, la circonspection, la satire sans grande portée, la facilité au dénigrement, le cynisme dans la pensée et l'expression, voilà ce que le bourgeois montre volontiers en dehors de son cercle intime et ce qui se manifeste librement dans

la littérature bourgeoise; les vertus privées et publiques qui font de la bourgeoisie la vraie force de la nation se cachent dans le milieu où elles s'exercent; quand elles veulent s'exprimer, elles n'arrivent d'ordinaire qu'à la platitude et à une sorte de prudhomie niaise, qui tient à ce qu'elles manquent essentiellement de relief, étant faites de soumission et de sacrifice. Ajoutons que le bourgeois hors de chez lui s'amuse volontiers de ce qui le scandaliserait fort dans son intérieur, et qu'au théâtre, notamment, il cherche une gaieté pour laquelle tous les moyens lui semblent bons, sachant que sa vie réglée n'a rien à risquer à cette excitation passagère. Ne jugeons donc pas trop précipitamment la société du quinzième siècle d'après les romans, les contes et les farces qu'elle a goûtés; relevons-y les rares qualités littéraires qu'ils présentent, et qu'ils présentent pour la première fois: la vive et juste observation des mœurs, des caractères, des travers et des ridicules, l'esprit répandu à pleines mains, plus fin et plus réfléchi en même temps qu'au vrai moyen âge, l'expression nette, frappante, souvent brillante, et, dans Villon au moins, la réelle profondeur et la sincérité unique du sentiment. Ce sont là des qualités que nous pouvons encore apprécier sans imposer à notre esprit un trop grand effort. Avec les hommes des croisades et des chansons de geste, nous serions fort embarrassés d'échanger des idées; avec les hommes que Patelin a fait rire nous avons encore, le fait l'a prouvé, plus d'un point de contact.

Est-ce à dire que la poésie aristocratique fût morte à cette époque, et que les chevaliers et les nobles dames se contentassent, pour toute récréation de l'esprit, de récits comme les *Cent nouvelles nouvelles?* Non assurément : mais ceux que séduisaient encore les belles fictions idéalistes devaient se contenter de celles des âges précédents; encore ne pouvaient-ils plus les goûter sous leur forme première, devenue incompréhensible, ni même dans les renouvellements qu'elles avaient subis aux treizième et quatorzième siècles. L'époque qui nous occupe est par excellence l'époque de la mise en prose des anciennes chansons de geste : le nombre de celles qu'on accommoda ainsi au goût du jour est considérable, même à ne tenir compte que de ce qui nous est

parvenu. Citons-en quelques-unes, parmi celles qui furent imprimées, dans de splendides volumes, dès les premiers temps de la typographie, et trouvèrent ainsi leur dernière métamorphose, grâce à laquelle, descendant toujours, l'une ou l'autre survit encore dans la littérature du colportage, et, après avoir enflammé l'imagination des barons du douzième siècle, charme les veillées paysannes de quelques provinces arriérées. On vit paraître à peu de distance, aux environs de 1475 et dans les années suivantes, *Fierabras, Galien le Restoré, Renaud de Montauban, Oger le Danois, Amile et Ami, Jourdain de Blaye, Doon de Mayence*, etc. La plupart de ces romans avaient été mis en prose sous Charles VII; la plupart aussi l'avaient été d'après les rédactions du quatorzième siècle, dernier et déplorable effort de la poésie chevaleresque; à dire le vrai, elles n'avaient perdu, à leur mise en prose, que toutes ces chevilles et tous ces hémistiches de remplissage qui encombraient si piteusement le récit dans les œuvres des indignes épigones des vieux trouveurs. Tels quels, ces romans, grâce à l'attrait de leur fond, fournissaient encore aux jeunes gens des hautes classes une mine recherchée de lectures, et ce plaisir nouveau de la lecture prenait dans leurs loisirs une place de plus en plus grande. Pour le peuple, les vieilles chansons n'avaient pas tout à fait péri : les aveugles, avec leur vielle ou *chifoine*, avaient remplacé les anciens jongleurs armés du violon et de l'archet, et les chantaient encore sur les places publiques; jusqu'au commencement du seizième siècle on a des preuves de l'existence et même du succès de ces héritiers des rhapsodes d'autrefois; mais ce succès était restreint aux basses classes, comme l'est aujourd'hui celui des chantres napolitains de Rinaldo, s'il en reste encore. Des romans de la Table Ronde, des romans d'aventures furent aussi *dérimés* au quinzième siècle et conservèrent une autre forme de l'idéal chevaleresque.

Quant à produire une épopée ou rien qui y ressemble, cette époque en était profondément incapable. Quelques princes, et surtout le duc Philippe de Bourgogne, auraient bien volontiers encouragé une production de ce genre, surtout au moment où on annonçait en grande pompe, et avec beaucoup plus d'éclat que de sérieux, une

croisade contre le Turc qui venait de s'emparer de Constantinople, croisade dont le dauphin Louis devait prendre le commandement (singulier successeur pour Godefroi de Bouillon !). On célébra ce projet dans des fêtes inouïes, au milieu desquelles les chevaliers prononcèrent les fameux « vœux du faisan » : ils s'engagèrent, en touchant le faisan magnifiquement appareillé que leur présentait un héraut d'armes, à exécuter en Orient les plus téméraires prouesses, qu'aucun d'eux, en réalité, ne songeait à accomplir : on croyait ainsi renouveler la Table Ronde, et faire revivre les temps fabuleux d'Arthur et de Charlemagne ; mais tout cela n'était qu'apparence, montre et « bobant », comme on disait : il n'y avait pas, même dans cette assemblée des plus brillants et des plus braves chevaliers de l'Europe, une trace de l'esprit d'aventure héroïque et enfantine qui avait fait les preux des chansons de geste et les pèlerins du onzième siècle. Aussi l'œuvre littéraire qui sortit de ce mouvement factice est-elle d'une déplorable faiblesse : c'est le roman des *Trois Fils de Rois,* composé soit par David Aubert, soit par un autre des écrivains aux gages du duc de Bourgogne. On y voit, tout comme dans les anciens romans, de longs combats contre les Turcs, de grands coups d'épée et de lance, des royaumes conquis ou délivrés, des princesses épousées par des « aventuriers » qui se trouvent être de grands princes ; mais tout cela est froid, monotone, sans intérêt, et ne provoque, au lieu d'enthousiasme, que l'ennui le plus profond.

Un autre roman cependant, sorti du même milieu à peu près au même moment, nous présente, avec des visées analogues, une tout autre valeur littéraire : c'est l'*Histoire du petit Jehan de Saintré,* par Antoine de la Sale, écrite en 1459, au château de Genappe, pour le plaisir et le profit du vieux Philippe le Bon, de son fils Charles et de leur hôte le dauphin Louis, qui, sous prétexte de s'aboucher avec le chef de la croisade, mais en réalité pour d'autres raisons à lui connues, avait trouvé bon de quitter les états de son père et d'attendre chez son « bel oncle » de Bourgogne le moment où il le remplacerait. Là aussi nous voyons une croisade, et des plus aventureuses : le jeune

Saintré s'en va guerroyer en Prusse, et dans la bataille on ne met à mort rien de moins que « l'empereur de Cartaige, les deux souldans de Babillonne et Mabaloth, et le grand Turcq; » mais combien toute cette partie du roman, et même celle où « la dame des Belles Cousines » enseigne au petit Jehan les vertus chevaleresques, est languissante, gauche et pédantesque en comparaison de l'autre partie, de celle qui n'a rien d'idéal, qui est tout humaine et toute réaliste, qui nous montre d'abord les jeux innocents de la grande dame et du jouvenceau qu'elle veut former, et ensuite les joyeuses ripailles de « Damp abbé », la chute fort peu excusée de la noble éducatrice de Saintré, et la vengeance cruelle mais peu courtoise qu'en tire celui-ci! Ce singulier roman rappelle les costumes mi-partis qui étaient à la mode au temps de l'auteur; seulement un des côtés est en vieille soie, à teintes ſanées ou maladroitement ravivées, à grands ramages surannés; l'autre est en étoffe brillante et craquante, toute fraîche et neuve, et riante aux yeux.

Cette cour de Bourgogne, pour laquelle Antoine de la Sale écrivit ses plus que licencieuses nouvelles aussi bien que son roman hybride, était cependant l'asile de l'art élevé ou prétendu tel. C'est là que pendant de longues années Georges Chastellain exerça une sorte de royauté littéraire, plus grande encore que celle qu'Alain Chartier, le premier en France, avait eue à l'époque précédente. Chastellain n'écrivit qu'en français, mais il était Flamand : quand il veut être oratoire la pompe emphatique de ses phrases interminables, à la fois flottantes et gonflées, rappelle ces vastes robes, aux larges plis, aux opulentes fourrures, ces lourds cimiers surchargés de panaches et de lambrequins bizarrement déchiquetés, que nous voyons éclater en couleurs intenses sur les vitraux flamands de son temps. Ses vers, parfois remarquables par leur noble allure, sont trop souvent contournés jusqu'au ridicule et elliptiques jusqu'à l'obscurité; ses œuvres morales, où la pensée ne manque pas d'élévation et de force, nous rebutent par l'apparat et la tension puérile de leur style; mais les parties purement narratives de sa chronique sont peut-être ce que l'historiographie du moyen âge a produit de plus intéressant et qui porte le plus, avant

Commines, la marque d'un esprit indépendant, d'un jugement personnel et d'un véritable talent d'écrivain. Toutefois ce que nous apprécions en lui n'est pas ce que prisaient le plus ses contemporains : c'est dans les passages où il fait la roue, où il étale toutes les fausses splendeurs et toute la majesté gourmée de sa rhétorique qu'il excitait vraiment leur admiration. C'est par là qu'il mérita d'être appelé le « suprême rhétoricien », et qu'il devint le père de toute cette école bourguignonne et flamande qui eut pour chefs successifs, après lui, Jean Molinet de Valenciennes et Jean Le Maire de Belges, et qui, en France même, à la fin du siècle, triompha avec Guillaume Cretin et Jehan Marot. C'est par elle que devait prendre fin le moyen âge littéraire. Elle prétendait d'ailleurs se rattacher à l'antiquité, du moins à l'antiquité latine, et suivait en cela l'exemple donné, quoique avec plus de mesure, par Alain Chartier. L'éloquence, pour les prosateurs de cette école, ne s'exerce véritablement que dans l'exposition solennelle de lieux communs de morale : pour les renouveler et les orner, non seulement ils entassent les citations textuelles de Cicéron, de Sénèque, de Boéce et d'autres, mais ils farcissent leurs écrits de mots tirés tout crus du latin, qui à un moment, grâce à eux, envahissent le français au point de le rendre méconnaissable. C'est d'eux que Rabelais, qui écrivait peu de temps avant leur irrémédiable chute, s'est moqué, et non de la Pléïade, qui n'est jamais tombée dans ce travers, en faisant *despumer la verbocination latiale* à son écolier limousin. De même qu'ils empruntent des mots au latin, sans se demander s'ils sont utiles et opportuns, de même ils essaient d'imiter les longues périodes des orateurs romains; mais ils s'empêtrent dans les plis de la toge qu'ils ont affublée et ne sont, en voulant être pompeux, que ridicules et inintelligibles. Les défauts de leur prose se retrouvent trop souvent dans leur poésie, qui, constamment tendue, renonce de parti pris à l'aisance et au naturel, et, laissant toujours voir l'effort, n'atteint presque jamais le but vers lequel cet effort est dirigé. Leur plus grand travail, comme il arrive à toutes les époques de décadence, se porte, non seulement sur la forme, mais sur la partie la plus extérieure et la plus mécanique de la forme. C'est la rime surtout qu'ils ont enrichie

et perfectionnée jusqu'à en détruire le charme et l'efficacité. Leurs vers ressemblent aux colonnes que dressait alors dans les églises ce qu'on a appelé l'art flamboyant : à force d'être évidés, fouillés, sculptés et ciselés, les fûts et les chapiteaux n'ont plus de solidité réelle ni même apparente, et la profusion débordante de leurs ornements, après avoir ébloui l'œil un instant, le fatigue vite sans l'avoir satisfait. Ils en arrivent enfin à tous ces jeux de rime qui sont restés célèbres, et qui sont tout ce qu'on se rappelle des Molinet et des Cretin, la rime équivoque, batelée, couronnée, enchaînée, annexée, etc., où excellent à l'envi les « bons facteurs », comme ils s'appellent, de la fin du quinzième siècle. Nous n'irons pas jusqu'à eux, fort heureusement; nous n'aurons à constater que le germe et le début de la maladie qui devait atteindre son apogée sous Louis XII. Toutefois chez les poètes bourguignons, dont nous aurons à parler, et même chez ceux de Paris, même chez Villon quand il veut quitter le ton qui lui appartient en propre et monter sa lyre à la hauteur de quelque grand personnage qu'il chante, nous voyons déjà fleurir cette fastidieuse et obscure rhétorique dans laquelle devait s'épuiser, en s'épanouissant outre mesure, l'art sérieux du moyen âge.

D'autres traditions vivaient cependant auprès de celle qui remonte aux œuvres les plus solennelles d'Alain Chartier et, plus haut encore, aux prosateurs du règne de Charles le Sage. A côté de la tendance à imiter les Latins et à raffiner absurdement sur les formes de la versification, la poésie du quinzième siècle est encore dominée par l'influence souveraine qui a régné sur l'âge précédent, celle du roman de la Rose. Pendant que la cour de Bourgogne entretient et développe la rhétorique nouvelle, nous voyons la poésie amoureuse et galante ouvrir ailleurs ses fleurs trop souvent artificielles. Sous forme d'allégories, de débats, de plaidoiries fictives, elle a produit, dans la période qui nous occupe, un nombre assez considérable d'œuvres généralement peu étendues, mais dont quelques-unes sont distinguées. Les plus jolies appartiennent à un bourgeois de Paris, Martial d'Auvergne, procureur au Parlement, si c'est à lui, comme on le présume

à bon droit, qu'on doit la *Confession de la belle fille,* avant-goût des parodies galantes que devait moins innocemment renouveler le dix-huitième siècle, et l'*Amant rendu cordelier,* où une véritable grâce de sentiment se fait jour à travers l'élégance maniérée de l'enveloppe. Le même auteur, disons-le en passant, a abordé la poésie historique, assez délaissée de son temps (signalons cependant la curieuse allégorie du *Pastoralet,* l'histoire de la guerre des Armagnacs et des Bourguignons figurée par les aventures de bergers et de bergères), dans les *Vigiles de Charles VII,* œuvre où son talent léger se trouvait mal à l'aise. Il a aussi apporté son contingent à la poésie religieuse, médiocrement représentée à cette époque, en donnant un pendant, à l'usage des femmes, à cette *Danse des morts* qui avait eu, depuis 1422, un si grand succès, moins encore comme poésie que comme peinture. Mais c'est par ses petits poèmes amoureux, et par ses *Arrêts d'amour* en prose dont nous dirons un mot plus loin, que Martial mérite surtout une place dans l'histoire littéraire.

Martial d'Auvergne est un bourgeois : la poésie galante fleurit surtout dans les châteaux; elle a donné ses plus brillants produits sous la main des princes et de ceux qui les entouraient. Le bon roi René, plus heureux et plus digne de reconnaissance comme protecteur libéral des arts, rime toute sa vie, comme il peint, c'est-à-dire assez faiblement, et remplit de ses innocentes galanteries ou de ses pieuses et fades visions les splendides manuscrits qu'il enlumine. Un autre prince, heureusement, représente, en la renouvelant, la tradition non de Jean de Meun, mais de Guillaume de Lorris, et y joint pour la dernière fois celle des chansonniers royaux ou seigneuriaux du moyen âge. Cette gracieuse habitude qu'avaient eue jadis les plus grands personnages de France de prendre des leçons des poètes qu'ils protégeaient et de chanter eux-mêmes leurs amours et leurs exploits avait été interrompue depuis le milieu du treizième siècle, après avoir trouvé dans le roi Tibaut de Navarre le plus brillant de ses représentants. Elle avait été reprise, sous l'influence de l'art nouveau inauguré par Guillaume de Machaut et continué par Eustache Deschamps, vers la fin du quatorzième siècle. Nous voyons alors

les plus hauts et les plus renommés seigneurs, le duc de Berri, le duc de Touraine (plus tard Louis d'Orléans), le maréchal de Boucicaut, l'amiral Renaud de Trie, le comte d'Eu, Gui de la Trémoille, et d'autres, rompre des lances dans des tournois poétiques comme ils le faisaient dans d'autres joutes : il nous en est resté le charmant livre des *Cent Ballades*, vrai bouquet de fleurs de grâce et de courtoisie, dernier sourire de la société chevaleresque au moment où la démence de Charles VI et l'assassinat de Louis d'Orléans par son cousin de Bourgogne allaient pour un demi-siècle couvrir le ciel de France d'un voile épais et sanglant. Chose étrange! Puisque l'influence secrète, que rien ne remplace, avait fait un poète du fils de Louis d'Orléans et de Valentine Visconti, de l'héritier d'une vengeance sacrée, du chef des Armagnacs, du prisonnier d'Azincourt, il semble que ce dût être un poète tragique ou un poète élégiaque. Agé de seize ans quand son père tomba sous les coups des sicaires de Jean sans Peur, il reçut presque aussitôt de sa mère un legs de deuil et de haine. Il guerroya pendant quinze ans, avec des fortunes diverses, les Bourguignons et les Anglais. A la dernière et à la plus funeste de nos grandes défaites de la guerre de cent ans, il combattit vaillamment, mais, blessé, fut pris et emmené en Angleterre; il y resta vingt-cinq ans, et vit de loin les désastres et les revanches de la France, le siège puis la délivrance par Jeanne d'Arc de sa ville d'Orléans; enfin il rentra en France grâce à l'intervention du fils de Jean sans Peur, avec qui il s'était réconcilié et dont il accepta l'ordre de la Toison d'Or. La nature ne l'avait pas fait pour les luttes que lui imposait la destinée : comme Hamlet, il était inférieur à sa terrible tâche, mais, au lieu de pousser jusqu'aux limites de la folie le sentiment de la discordance entre son rôle et son caractère, il s'y résigna sans trop de peine, et on peut croire qu'il bénit presque le sort qui, sans déshonneur, le dispensa pendant un quart de siècle de remplir des devoirs qu'il acceptait jusqu'à un certain point, mais qu'il n'embrassait pas dans le fond de son âme. Elle était bien peu profonde d'ailleurs, l'âme de Charles d'Orléans; rien ne s'y marquait d'une empreinte forte et durable, et, sur ces flots légers et tout en surface, une ride chassait bien vite l'autre; mais quel

agréable et plaisant miroir pour les arbrisseaux et les fleurs des rives, pour les nuages blancs glissant dans le ciel, pour les oiseaux qui viennent y boire et s'enfuient, pour les jeunes filles qui y penchent un instant leur tête coquette! Sauf quelques allusions, quelques souvenirs, et çà et là, il faut le reconnaître, un élan passager mais sincère de patriotisme ou de dignité, on ne se douterait guère, en lisant le recueil de vers du noble captif, qu'il dut porter dans sa tête tant de pensées graves et de projets hardis, dans son cœur tant de ressentiments et d'espérances. Il se joue, comme un enfant, de tout ce qui l'entoure, et s'absorbe avec délices dans les bulles de savon qu'il gonfle et lance autour de lui. Il ne fut en effet jamais qu'un enfant au gracieux babil, qui vécut sans comprendre ce qu'il avait à faire et mourut de quelques paroles dures de Louis XI. Sa poésie n'a rien de nouveau pour le fond ni pour la forme: elle emploie tout le matériel allégorique et symbolique du roman de la Rose, et l'utilise dans des rondeaux et des ballades comme Eustache Deschamps; mais la personnalité charmante du poète renouvelle tout cela : jamais on n'a dit des riens avec plus de grâce et de finesse, jamais les sentiments doux, tendres sans vraie passion, mélancoliques sans vraie tristesse, n'ont trouvé un interprète plus délicat; jamais l'ironie sur soi-même et sur les autres n'a été plus légère et plus bienveillante; jamais avant lui le français n'avait été manié avec cette aisance et cette adresse. Charles est le premier des poètes français dont quelques pièces soient devenues classiques et aient mérité, par leur gentillesse et leur fini, de rester dans toutes les mémoires: ces trois gouttes de fraîche rosée sont tout ce qui brille encore et ne s'est pas desséché de la poésie du moyen âge.

C'est que l'autre grand poète du quinzième siècle, et bien plus grand, et vraiment grand, est déjà moderne par bien des côtés. Vous avez nommé François Villon, l'écolier de Paris, le gibier de potence, le voleur et le vagabond, qui, en 1456, distribua à ses amis, en partant pour une petite expédition qui faillit plus tard le faire pendre, quelques legs, en forme de huitains, que la postérité a recueillis. Cinq ans après, enfermé à Meun, le roi Louis, qui passait par là, le délivra

avec d'autres prisonniers, et il écrivit son maître ouvrage, le *Grand Testament*. On a remarqué finement qu'il y a tout au moins une étrange coïncidence dans les rapports de Charles d'Orléans et de Villon avec Louis XI. La même parole qui tuait le dernier chanteur du moyen âge délivrait le premier poète moderne. Oui, moderne, il l'est par bien des côtés, et plus d'un, même parmi les plus nouveaux, peut le revendiquer comme un ancêtre. Il l'est par le libre essor de l'individualisme, opposé à la convention et aux entraves des âges précédents, par la facilité avec laquelle il passe d'un ton à l'autre, de la gaieté au badinage, de l'émotion au cynisme, de la description pittoresque à l'effusion sentimentale; il l'est par l'originalité de son cadre comme par le choix des tableaux qu'il y a enfermés; il l'est surtout par la puissance et l'invention toute personnelle de son style. Jusqu'à lui, les poètes se repassaient le même masque, qu'ils appliquaient soigneusement sur leurs traits, et qui, comme celui des acteurs antiques, était muni d'une embouchure où toutes les voix sonnaient de même; il le jette au loin et montre hardiment son maigre visage, ses yeux étincelants, et sa bouche ricaneuse, d'où sort une voix bien à lui, fatiguée quoique jeune, mais riche et nuancée. Il n'est pas le premier qui ait écrit des poèmes pour parler de lui : en laissant de côté les innombrables chansons amoureuses où le sentiment vrai n'a qu'une part plus ou moins réelle, J. Bodel, Rutebeuf, Adam de la Halle au treizième siècle se sont pris en maint endroit pour le sujet de leur poésie plaintive ou railleuse; au quatorzième siècle Eustache Deschamps a consacré à ses aventures, à ses malheurs, surtout à ses besoins plusieurs centaines de ses innombrables ballades; le bon bailli d'Auxerre, Jean Regnier, racontait à tous, avant l'écolier parisien, les ennuis et les souffrances de sa prison à Beauvais; mais Villon est le premier qui ait fait réellement de sa propre personne, de ses sentiments, de ses relations diverses, des leçons que lui ont données l'expérience et le malheur, le centre de toute son œuvre poétique; rien dans cette œuvre ne s'éloigne de cet objet unique, ou ce qui s'en éloigne un moment ne le fait que pour y ramener avec plus de force par quelque détour imprévu. Par là, quoique la forme de sa poésie soit assez difficile à classer dans

aucun des genres reconnus, cette poésie est essentiellement lyrique, au sens que la critique moderne donne ordinairement à ce mot, celui du reflet aussi direct que possible de l'âme du poète dans ses vers. Aucun poète n'a dépassé Villon sous ce rapport; disons mieux : aucun poète ne l'a égalé, aucun ne l'égalera peut-être en une chose, dans son absolue sincérité. Nous avons vu depuis des irréguliers, des déclassés, des « bohèmes », comme on dit aujourd'hui, se draper dans leur misère, faire de leurs guenilles plus ou moins authentiques un drapeau de révolte, passer leurs vices sous silence, ou, fanfaronnade pire que l'hypocrisie, les exagérer pour s'en faire gloire. Pas un de ces orgueilleux qui s'intitulent réfractaires n'a poussé avec l'humble et poignante franchise du « povre escolier François » ce cri naïf qui nous émeut encore, et qu'ils ont souvent peut-être intérieurement prononcé :

Hé ! Dieu, si j'eusse estudié
Au temps de ma jeunesse folle !...

Pas un n'a avoué que son mépris et sa haine pour la société venaient de ce que, par sa faute, il n'avait pas su s'y faire sa place ; pas un ne s'est confessé avec cette ingénuité dénuée d'ostentation et de bravade. Aussi les vers de Villon, ces vers libres et pleins, parfois obscurs, parfois négligés, toujours vivants, vont-ils droit au cœur, d'où ils sont partis et auquel ils s'adressent. Et cependant, pour que de tels appels soient entendus, il ne suffit pas qu'ils soient sincères : il faut que le génie les forme et les règle. La poésie la plus émouvante est souvent aussi la plus savante : le grand poète est celui qui sait recueillir son émotion quand elle se produit dans les couches profondes de son âme et la couler, avant qu'elle soit refroidie, mais quand elle lui est déjà devenue extérieure, dans le moule d'une forme heureusement conçue et bien adaptée. Ç'a été l'art de Villon dans ses morceaux vraiment bien venus, et c'est pourquoi ce fantasque échappé de la Grève a l'honneur d'ouvrir la noble galerie de la poésie française, comme autrefois le fou disait le prologue des graves moralités ou des triomphants mystères.

Je viens de nommer les mystères : l'époque qui va nous occuper est celle qui en vit le développement et la splendeur. L'histoire du drame religieux au moyen âge offre une singulière lacune, et, comme on dit en parlant de certains fleuves, une perte, qui nous la dérobe pendant près de deux siècles. Nous connaissons bien aujourd'hui, grâce à de savantes recherches, les origines de ce drame, sorti si spontanément de l'enseignement et du culte chrétien. Les offices de l'Église, surtout ceux de certaines fêtes, avaient pour objet principal de mettre vivement sous les yeux des fidèles les points essentiels du dogme catholique, ce qu'on appelait par excellence les mystères de la foi. Deux de ces mystères étaient surtout susceptibles de cette démonstration par les yeux qui s'adressait aux laïques, dépourvus à peu près généralement de tout autre moyen de vérifier les fondements de leur foi : c'étaient l'Incarnation et la Rédemption, la naissance miraculeuse et la résurrection du Sauveur. Mais dans les spectacles d'abord tout liturgiques auxquels donnaient lieu les fêtes de Noël et de Pâques, il ne s'agissait que de mettre sous les yeux des fidèles les témoignages qui attestaient l'incarnation du fils de Dieu et sa victoire sur la mort; le Seigneur ne paraissait pas encore, non plus que sa mère, ou si on les voyait, c'était sous la forme d'une statue ou d'un crucifix. Les paroles qui accompagnaient ces spectacles étaient d'abord latines; bientôt ils se développèrent en différents sens, sortirent de l'église, et, pour être accessibles à tous, employèrent la langue de tous. Nous avons deux essais de ce genre, qui appartiennent l'un et l'autre à l'Angleterre francisée, le drame d'Adam, accompagné d'autres épisodes tirés d'un sermon sur les prophètes et relatifs également à l'annonce de la Nativité, et le drame de la Résurrection, où nous voyons le récit se mêler encore à l'action et un montreur du jeu expliquer les circonstances dans lesquelles chacun des personnages va dire les paroles qu'il prononce : tous deux appartiennent au douzième siècle. Puis le silence se fait, un silence complet pendant tout le treizième siècle.

Dans un recueil de miracles appartenant à la seconde moitié

du quatorzième siècle, nous trouvons un petit mystère de la Nativité où, pour la première fois, Notre Dame et Jésus lui-même, mais enfant, paraissent et parlent sur la scène. Dans les dernières années de ce siècle se forme la célèbre association des confrères de la Passion, qui obtiennent un privilège royal pour représenter le mystère (ce mot fait alors son apparition dans ce sens) de la Passion. Nous possédons un recueil de pièces qui constituaient bien probablement le répertoire des confrères : nous y trouvons une Nativité, suivie d'un jeu des trois Rois, qui se rattache sans doute à l'ancien drame liturgique, et une Résurrection pour laquelle la même connexité est probable; mais pour la première fois nous voyons une Passion dans laquelle Jésus lui-même, Dieu, comme disent les rubriques, agit, parle, est mis en croix et ressuscite sous les yeux des spectateurs. Cette innovation hardie n'était cependant pas le fait des confrères parisiens; car nous avons, dans un manuscrit du milieu du quatorzième siècle, un mystère de la Passion en langue d'oc qui suit bien probablement un modèle français et qui renvoie par conséquent à une époque antérieure l'origine de ces passions mises en scène. Mais il semble bien qu'elles ne se rattachent pas aux drames liturgiques du onzième et du douzième siècle, d'où, comme nous l'avons vu, les personnes sacrées étaient absentes, et où paraissaient seuls les témoins des mystères qu'il s'agissait de rendre évidents. Ici ce n'est plus de démonstration qu'il s'agit, mais purement et simplement de représentation : on cherche, avec la naïveté que comportent le temps, les auteurs, les acteurs et le public, à faire voir les événements de l'histoire évangélique tels qu'ils se sont passés; on s'en tient encore cependant à la Passion elle-même ou aux scènes qui la précèdent immédiatement. D'où vient cette amplification inattendue du drame chrétien? Il est probable que le mystère de la Passion (et par suite tous les autres, qui en proviennent) a pour point de départ l'usage, attesté bien plus anciennement, de représenter la Passion, comme aussi le Jugement dernier et d'autres grandes scènes religieuses, par des tableaux vivants, mais muets, où des personnages imitaient sans doute quelqu'une de ces grandes peintures ou sculptures qu'on était

habitué à voir dans les églises. C'est ce qui ressort, si je ne me trompe, de ce passage du *Bourgeois de Paris* qui nous montre, en 1422, l'entrée de Charles VI et Henri V à Paris célébrée par la représentation, muette s'entend, « d'un moult piteux mystère de la Passion Nostre Seigneur, au vif, selon qu'elle est figurée autour du cueur de Nostre-Dame de Paris. » Il était naturel, quand ce spectacle ne faisait plus partie d'une entrée royale, mais pouvait se donner à loisir dans un endroit isolé, qu'on ajoutât le dialogue à l'attitude, et peu à peu que le noyau primitif de la Passion s'augmentât de scènes antécédentes, jusqu'à ce qu'il arrivât enfin à comprendre toute la vie du Seigneur et à se rattacher ainsi au mystère de la Nativité. Ce progrès ne paraît pas s'être accompli avant le milieu du quinzième siècle : jusque-là le royaume était trop troublé, la guerre étrangère et la guerre civile y sévissaient trop furieusement pour que les grandes villes, foyer nécessaire de l'art théâtral et surtout d'un art théâtral aussi foncièrement populaire, eussent la sécurité et la prospérité indispensables à un tel développement. C'est vers 1450 que les confrères de la Passion de Paris, trouvant sans doute leur ancien mystère trop pauvre et trop suranné, s'adressèrent à un jeune maître es arts, bientôt bachelier en théologie, nommé Arnoul Greban, et le prièrent de leur en écrire un autre. Greban se mit à l'œuvre, et leur fournit un ouvrage qui, comme étendue et aussi comme valeur, dépassait de beaucoup tout ce qu'on avait tenté jusque-là, et qui inaugura pour le théâtre du moyen âge une ère nouvelle, destinée à durer un siècle avec un éclat, sinon littéraire, du moins extérieur incomparable. La Passion d'Arnoul Greban, qui comprend toute la vie humaine de Jésus-Christ depuis le moment où il quitte le ciel pour prendre chair jusqu'à celui où il remonte à la droite de son père, ne compte pas moins de trente-trois mille vers ; elle se jouait en quatre journées (et c'étaient des journées bien remplies), et employait près de cent cinquante personnages parlants, sans compter naturellement les comparses. Œuvre d'un théologien qui maniait adroitement la langue, mise en scène avec une richesse et un apparat inconnus jusqu'alors, la Passion d'Arnoul Greban fut un événement

sans précédents et qui eut de grandes conséquences. On vint de plusieurs villes acheter à l'auteur une copie de son œuvre, et on la représenta à l'envi; ici on l'abrégea, ce qui s'explique; là, ne la trouvant pas encore assez longue et assez touffue, on l'amplifia considérablement : dans le fameux remaniement qu'en fit Jean Michel et qui fut joué en 1486, à Angers, avec un « triomphe » sans pareil, l'œuvre arriva à quarante mille vers : elle se jouait en six journées et réclamait tout un monde de personnages et de figurants. Arnoul Greban lui-même voulut se surpasser; il composa, avec son frère Simon, le mystère des Actes des Apôtres, dont les proportions colossales dépassent tout ce qu'on peut imaginer aujourd'hui : soixante-deux mille vers, cinq cents personnages, dix jours de représentation, des « feintes » dont l'énumération seule remplit un livre. Le mystère du Vieux Testament, auquel les Greban ne sont peut-être pas étrangers, serait encore plus long s'il n'était composé de pièces de rapport, originairement indépendantes, et qui pouvaient se détacher comme elles avaient été jointes et se jouer séparément. D'autres naturellement suivirent; les miracles, autre forme du spectacle religieux, originairement de courte durée et de peu de personnages, prirent la forme, l'ampleur et le déploiement de mise en scène des mystères proprement dits; enfin le théâtre, s'émancipant de plus en plus de l'église, finit par traiter des sujets profanes, et, sans parler de la vie de Jeanne d'Arc, dramatisée, bien médiocrement d'ailleurs, quelques années seulement après sa mort, on représenta dès 1450 le mystère de la destruction de Troie la Grande, par Jacques Milet, qui ne le cède en rien, pour l'étendue et l'importance, aux œuvres tirées de la Bible ou de la légende des saints. Ce fut pendant toute la seconde moitié du quinzième siècle, et encore assez avant dans le seizième, une véritable fureur théâtrale qui s'empara de toute la France : chaque ville voulait surpasser l'autre par la longueur de sa représentation et la splendeur de sa mise en scène. Un mystère mettait longtemps à l'avance toute la ville en émoi : les charpentiers préparaient les échafauds, soit pour la scène et ses dépendances, soit pour les loges réservées aux personnes notables; les peintres méditaient leurs décors; les « engi-

gneurs » combinaient leurs « feintes » savantes. Un docteur connu dans la ville pour son esprit et sa science composait ou revoyait le texte. Les rôles, distribués entre les ecclésiastiques, les bourgeois et les écoliers, étaient appris pendant des mois; les répétitions étaient fréquentes, et souvent agitées, bien qu'il n'y eût pas de femmes parmi les acteurs. Les couturiers taillaient à grand renfort d'aides improvisés les costumes nécessaires, en dehors de ceux qu'avait fournis le chapitre, heureux de faire servir le vestiaire de l'église à un divertissement aussi édifiant. La grande place devant l'église était, bien avant le jour de la représentation, accaparée pour les préparatifs. Dès que ce jour approchait, la ville était envahie par les gens des pays voisins, qui s'entassaient dans les auberges et les logis privés, et apportaient ainsi à la municipalité de quoi compenser largement les frais qu'elle s'imposait. Enfin, la veille du grand jour, la « montre » avait lieu : c'était la procession solennelle de tous ceux qui prenaient part au jeu, les uns à cheval, les autres en char, les autres à pied. Revêtus de leurs costumes éclatants et bizarres, juifs, Sarrasins, Romains, Indiens, apôtres, femmes, rois, prêtres, chevaliers, populaire, défilaient au son des fanfares devant la foule ébahie déjà d'admiration, et, partis de la maison de ville, allaient à la cathédrale entendre une messe solennelle et appeler sur les joueurs et les spectateurs la bénédiction du Saint-Esprit. Enfin, la représentation commençait, sur cette étrange scène qui s'était formée peu à peu du chœur, puis du porche de l'église : elle occupait un espace immense, tout un côté d'une place publique, et ce n'était pas trop pour ses besoins. Dans le théâtre du moyen âge, en effet, « la mise en scène est, si l'on peut ainsi parler, successive au lieu d'être simultanée. Les différents lieux où se passe l'action sont tous, dès l'origine et jusqu'à la fin, sous les yeux du spectateur, garnis des personnages afférents. Tous ces lieux communiquent entre eux par le devant de la scène, terrain neutre où se passent les voyages, les marches, les actions sans lieu défini... Devant la foule, amassée longtemps à l'avance, s'étendait ainsi, sur un espace souvent très vaste, le coin du monde où se déroulait l'action : ici une ville, là une montagne, une plaine, le bord d'un lac ou de la mer,

la chambrette de Marie, la prison de Jean, la salle du festin d'Hérode, l'étable de Bethléem, etc. D'un côté, sans doute à une extrémité, s'élevait le paradis, formant un étage supérieur, au-dessous duquel des tentures dissimulaient l'échelle qui le faisait communiquer avec la terre; à l'autre bout s'ouvrait la gueule d'enfer, par laquelle sortaient et rentraient sans cesse les diables envoyés parmi les hommes. Ainsi s'exprimait aux yeux le monde tel que l'esprit le concevait, divisé en trois règnes distincts : celui du bonheur éternel, celui du malheur sans fin, et au milieu la terre, où l'homme décide par sa vie à quelle région, céleste ou infernale, il appartiendra pour toujours, où les diables le tentent, où les anges le soutiennent. Là, du haut des cieux, aux rugissements des démons, on voyait descendre le fils même de Dieu, pour livrer à Satan la grande bataille dont les épisodes se déroulaient l'un après l'autre... Le drame qui se jouait sur la scène, c'était à la fois le symbole et la représentation de la solution terrible ou bienheureuse du drame dont chacun de nous est sans cesse le protagoniste. Aussi quelle participation, quelle attention haletante chez les spectateurs! Quels gros rires quand les diables déçus faisaient en enfer « grand tumulte »! Quel enthousiasme quand, au son des orgues du paradis, le chœur des anges célébrait les victoires de Dieu! »

L'époque de Charles VII et de Louis XI, malgré ses désordres, ses vices, et même ses crimes, malgré ce scepticisme moral qui marque plusieurs des productions les plus importantes de sa littérature, était en effet profondément croyante, et tout le monde regardait l'exécution et la vue des mystères comme une œuvre pie, au point qu'on changeait l'heure des offices pour permettre aux prêtres d'y assister. C'est par leur signification religieuse, autant que par la richesse et la variété de leur spectacle, que les mystères ont agi si puissamment sur les âmes; leur mérite littéraire ne venait qu'en troisième ligne. En lui-même, ce mérite ne saurait être estimé très haut; il existe incontestablement à un certain degré dans les œuvres des meilleurs auteurs, comme les Greban, mais là même il n'est pas de premier ordre. Partout les compositeurs des mystères se montrent au-dessous de leur sujet, et la disproportion éclate surtout quand ils ont affaire à un sujet comme

celui de la Passion, peu dramatique il est vrai, mais si profondément poétique. La faiblesse de nos dramaturges, presque constante dans les parties pathétiques ou sérieuses de leur œuvre, n'est qu'imparfaitement compensée par l'adresse avec laquelle ils se tirent des parties familières, la gaieté, souvent grossière, mais parfois de bon aloi, qu'ils introduisent dans les parties comiques, et surtout l'amusante diversité de leurs tableaux. « Depuis les rois et leurs conseillers, les grands-prêtres et les chevaliers, jusqu'aux petites gens de tous les états, on voyait là circuler, agir, on entendait parler toutes les classes de la société dans une procession interminable et sans cesse renouvelée. C'était un spectacle dont on ne se lassait pas, et qui nous plaît encore, bien que nous le regardions avec de tout autres yeux. Cette variété infinie donnait aussi occasion au poète de varier son style et son langage, et de reposer l'attention par des changements continuels de ton. » Aussi les mystères, représentation naïve de la société tout entière par elle-même, étaient-ils goûtés par la société tout entière. Ils prennent au quinzième siècle, dont ils sont l'œuvre la plus caractéristique, la place laissée vide par l'épopée : comme elle, ils font vibrer tous les cœurs à l'unisson, ils font passer dans les masses de la nation, redevenue un moment homogène, de grands flots d'émotions communes; mais, sans même parler de leur exécution généralement médiocre, ils sont bien inférieurs à l'épopée en deux points : d'une part leur sujet n'est pas sorti spontanément des entrailles mêmes de la nation; il leur vient, comme leur inspiration, du dehors, de la religion apprise, des livres latins; ils transportent le spectateur dans un milieu lointain, reculé, inconnu, par-là même factice et faux, quelque ressemblance qu'on lui prête avec le milieu contemporain; ils lui donnent un spectacle et une leçon qu'il reçoit passivement, ils ne lui soufflent pas, comme les chansons de geste, l'ardeur et l'envie d'imiter les héros qu'ils lui présentent, trop au-dessus de lui, trop en dehors des conditions où il est, voués d'ailleurs à un idéal qui ne peut être celui des laïques. D'autre part, et cette seconde infériorité tient à la première, les mystères ne sont pas, comme les poèmes nationaux, l'œuvre de gens pareils à ceux qui en jouissent, ayant la

même vie, les mêmes notions, les mêmes passions qu'eux : ils sont l'œuvre de l'Église enseignante, de clercs qui veulent bien les composer pour le plaisir du peuple, mais surtout pour son instruction et son édification. Ils restent donc, malgré leur immense popularité, en dehors de la vraie vie nationale, et quand le courant qui les soulevait les a abandonnés, ç'a été pour n'y plus revenir. Toujours intéressants pour l'histoire des mœurs, des idées et de la littérature, ils n'éveilleront jamais dans les âmes françaises, même préparées par l'étude, la chaude et filiale sympathie qu'y font si facilement naître les chansons de geste, et le mystère de la Passion ne redeviendra pas une œuvre nationale comme a pu le faire la *Chanson de Roland.*

Mais les mystères et les miracles ne furent pas au quinzième siècle la seule forme de l'art dramatique. Il vit naître les moralités, pièces profanes, mais sérieuses, à tendances moralisantes, comme leur nom l'indique, et qui ne sont qu'en partie composées de personnifications dans le goût du *Roman de la Rose :* dans ce cas ce ne sont presque toujours que des jeux d'esprit, généralement assez froids, dont le piquant pour les spectateurs était dans leur absurdité même, comme quand on voyait sur la scène des personnages aussi peu réels que Mieux-que-devant ou Contrition-feinte, ou quand à côté de l'Homme on voyait ses cinq sens agir et parler avec lui, ou quand on présentait des abstractions comme Tout, Rien, ou Chacun; il faut cependant reconnaître qu'il y a parfois dans ces compositions singulières des conceptions assez ingénieuses et une hardiesse de satire que fait tolérer la finesse de l'invention. Quand elles mettent en scène non des personnifications mais des personnages réels, les moralités ressemblent plus que toutes les autres compositions théâtrales d'alors à nos drames modernes; mais les pièces de ce genre ne sont pas très nombreuses et ne s'élèvent guère au-dessus de la médiocrité.

C'est aussi le quinzième siècle qui créa la sottie, venue de l'ancien usage qu'avaient les jongleurs de prendre le costume traditionnel et les allures de fous et de débiter ainsi des extravagances qui avaient le

don de charmer nos pères. L'imitation littéraire de ces improvisations saugrenues était devenue un genre au treizième siècle, celui des *fatrasies,* dont nous avons gardé quelques spécimens. Les fous avaient été de bonne heure introduits dans les mystères, où ils servaient, par leurs *lazzi,* à préparer l'attention en amenant peu à peu le silence quand la pièce allait commencer, et à en remplir çà et là les vides. Les sotties sont essentiellement le développement de ces parades; elles se jouaient d'ordinaire au début du spectacle, composé d'une moralité et terminé par une farce. Le débit en était accompagné de gambades, de cabrioles et de culbutes, les sots tenant dans l'ancien théâtre la place que les *clowns,* qui en ont presque gardé le costume, occupent encore dans nos cirques. Les râtelées incohérentes du sot devinrent tout naturellement des dialogues où deux ou plusieurs sots échangeaient leurs propos sans queue ni tête : nous avons conservé quelques échantillons de ce genre. Mais bientôt la sotie, comme la moralité, servit à la satire. Les sots reçurent des attributs symbolisant différents états du monde, et souvent des plus hauts; on alla jusqu'à revêtir Mère-Sotte, la reine du pays de folie, des vêtements de Sainte Église. C'est dans la sotie que la jeunesse savante et indisciplinée, les clercs de la basoche, les écoliers, se donnaient le plus librement carrière; on les tolérait d'ordinaire : Louis XII les encouragea, trouvant utile d'apprendre par la bouche des sots les critiques qu'on adressait à son gouvernement, et se servit même d'eux, en faisant attaquer sans ménagement le pape Jules II par Gringore sur les tréteaux des halles; mais les audacieuses plaisanteries des sots ne trouvaient pas toujours autant d'indulgence, et, dès le début du règne de François Ier, maître Cruche apprit à ses dépens que la liberté du vieux temps avait pris fin.

Après la sottie et avant la pièce sérieuse, moralité ou miracle, tout spectacle bien composé comprenait un monologue ou un sermon joyeux. Ce genre remonte aussi aux jongleurs du moyen âge, qui le tenaient des bouffons romains, et qui s'y livraient, généralement *all'improvviso,* aux tables des grands et dans les réunions joyeuses. Le quinzième siècle a développé le monologue, auquel Coquillart,

vers la fin de cette période, a donné une forme très personnelle, que d'autres imitèrent; mais avant le chanoine de Reims s'était produit le chef-d'œuvre du genre, et un vrai chef-d'œuvre, le *Franc Archer de Bagnolet,* qui a résolu mieux qu'on ne l'a jamais fait, quoiqu'on l'ait souvent essayé depuis, ce problème difficile de construire une véritable action dramatique, mettant en jeu tous les aspects d'un caractère, avec un seul personnage. Les autres monologues, comme ceux qui ont repris de nos jours une telle faveur, sont de simples récits, et par-là même n'appartiennent qu'à demi au genre dramatique. A plus forte raison en est-il ainsi des *Sermons joyeux*, étranges parodies des sermons qu'on entendait dans les églises, qui se distinguent surtout par une licence d'expressions et d'idées d'autant plus choquante qu'elle est presque constamment blasphématoire.

J'ai gardé pour la fin, comme le faisaient au quinzième siècle les ordonnateurs de spectacles, le plus vivant, le plus curieux, le plus français des éléments de notre vieux théâtre, la farce. La farce est la représentation versifiée d'une scène de la vie privée; elle est courte et comprend peu de personnages; elle met généralement sous nos yeux l'intérieur des ménages de la petite bourgeoisie, et se plaît surtout à montrer ou l'infidélité et les ruses ou l'obstination et le mauvais caractère des femmes; une autre classe de sujets favoris pour elle, ce sont les friponneries, les bons tours joués par des « galants » pleins d'esprit à des richards bornés. La grossièreté des sentiments est grande dans la plupart des farces, la liberté du langage y va trop souvent jusqu'à l'ordure (ce qui est un peu excusé par l'absence de femmes parmi les acteurs); en outre, dans la plupart, il n'y a qu'une action mal conduite, mal exposée, peu intéressante et souvent peu intelligible; mais dans presque toutes on trouve de l'esprit, des tournures vives et populaires, des traits de mœurs pris sur le vif, des inventions plaisantes et gaies; plusieurs d'entre elles sont vraiment charmantes et se lisent encore avec plaisir, et l'une d'elles est devenue à bon droit classique, et, après avoir été remaniée au dix-huitième siècle, a pu, sous sa forme première légèrement retouchée, retrouver de nos jours au Théâtre-Français le succès et le rire qu'elle avait

provoqués sous Charles VII ou Louis XI. Vous savez que c'est *Patelin* que je veux dire, cette œuvre vraiment maîtresse qui n'a pas été surpassée comme invention comique, et qui a eu l'honneur de voir changer en nom commun le nom de son héros. Comme il est la meilleure des farces, *Patelin* en est la plus longue : on a pu le diviser en trois actes, et il nous présente deux actions savamment entrelacées l'une dans l'autre. C'est un fait tout exceptionnel : en général les farces ne traitent qu'un épisode de la vie domestique ou sociale et n'ont pas l'haleine si longue; elles ressemblent beaucoup aux *saynetes* espagnols, qui d'ailleurs pourraient bien en dériver, et qui comme elles n'ont d'autre but que de faire rire un moment par un trait d'observation comique juste et vif.

On a dit souvent que les farces étaient pour la fin du moyen âge ce que les fableaux avaient été pour le douzième et le treizième siècle. Il y a du vrai dans ce rapprochement, bien qu'on se trompe, à mon avis, quand on croit que les auteurs de farces puisaient dans les vieux fableaux, qu'on ne lisait plus de leur temps et qu'ils n'auraient pas compris. Le conte en vers, en effet, qui avait eu jadis tant de succès, a complètement disparu à partir du quatorzième siècle, et il faudra attendre jusqu'à La Fontaine pour qu'il reparaisse dans d'autres conditions. Mais en revanche le quinzième siècle vit naître le conte en prose, la « nouvelle », qui, comme son nom l'indique, se rattache directement non aux anciens fableaux, mais aux *novelle* italiennes, et avant tout au *Décaméron*. C'est Antoine de La Sale, l'auteur de *Jehan de Saintré*, qui introduisit ce genre en France, et du premier coup il fit un coup de maître. Les *Cent nouvelles nouvelles* (où Louis XI n'a rien à voir, bien qu'on ne cesse de répéter cette vieille erreur) sont dignes, par leur forme à la fois élégante, quoique prolixe, et familière, de l'excellent prosateur auquel la critique moderne les a restituées, et c'est par là surtout qu'elles valent, par l'intérêt des détails, le piquant du dialogue, la justesse narquoise des observations de mœurs et de caractères. Pour le fond, elles ne sont pas en général d'un grand intérêt : à la différence de Boccace, Antoine de La Sale, suivant sans doute les goûts du public, très relevé cependant, auquel il s'adres-

sait, n'a presque pas admis d'histoires pathétiques ou d'un caractère sérieux; il n'a guère réuni que des anecdotes graveleuses, et les a racontées avec une complaisance de détails et un luxe de mots gras qui rendent encore plus difficile d'en citer des fragments qu'il ne l'est d'indiquer seulement le sujet de la plupart d'entre elles. Mais si les *Cent nouvelles nouvelles* donnent une assez étrange idée des mœurs de cette cour de Bourgogne où elles ont été composées par un précepteur de princes et qui, à d'autres moments, prétendait restaurer l'antique chevalerie, elles sont un texte de langue incomparable et présentent, dans plus d'un de leurs récits, des modèles achevés de l'art de conter.

C'est un singulier personnage que cet Antoine de La Sale, né en Provence à la fin du quatorzième siècle, capitaine d'aventure en Portugal et en Italie, chargé par René d'Anjou de l'éducation de son fils, gouverneur ensuite des fils du connétable de Saint-Pol, et passant avec son maître à la cour de Philippe le Bon un temps qu'il employa coup sur coup, âgé déjà de plus de soixante ans, à écrire trois chefs-d'œuvre: *Jehan de Saintré*, les *Cent nouvelles*, et les *Quinze joies de mariage*. Il y a peu d'écrivains auxquels la prose française doive autant; sans parler de ses ouvrages sérieux, beaucoup moins dignes d'attention, sous sa plume le roman se transforme, la nouvelle se crée, et l'observation satirique se produit pour la première fois, dans le cadre le plus heureusement trouvé, avec une vérité, une finesse, une malice qu'on n'a pas surpassées. Où ce voyageur, ce lettré, ce familier des princes avait-il appris à connaître par le menu la vie bourgeoise, telle qu'il la peint avec une si consciencieuse et si amusante minutie dans ces quinze petits tableaux d'intérieur qu'il a consacrés, sous le nom de joies, à toutes les misères de la vie conjugale, pour faire un pendant plaisant et douloureux à la fois aux quinze joies de la sainte Vierge que célèbre l'Église? Nous ne savons, mais jamais ces misères n'ont été dessinées d'un trait à la fois plus fin, plus juste et plus marqué.

Malgré son mérite et son succès, le livre d'Antoine de La Sale n'eut pas beaucoup d'imitateurs; il faut attendre jusqu'à Rabelais pour trouver la satire en prose dans son plein épanouissement. En revanche

le quinzième siècle présente une profusion de petites pièces de vers satiriques ou didactiques, d'une valeur en général secondaire, mais qui ont cependant presque toutes de l'intérêt pour l'histoire des mœurs, des idées et du langage. Un grand nombre d'entre elles ont le même sujet que le premier livre d'Antoine de La Sale, la satire du mariage, déjà si vivement entamée au quatorzième siècle par le poète latin Matheolus et Eustache Deschamps. D'autres attaquent, non plus le mariage seulement, mais les femmes en général, continuant un mouvement, d'origine surtout cléricale, qui remonte haut dans le moyen âge, et qui avait trouvé sa plus énergique expression dans le long poème de Jean de Meun. Mais les femmes ne restèrent pas sans défenseurs. Déjà au quatorzième siècle, Jean Le Fèvre, après avoir traduit Matheolus, l'avait réfuté. Bientôt après la noble Christine de Pisan avait déclaré à Jean de Meun une guerre ouverte, où l'avait appuyée, mais par des motifs purement religieux, la grande voix de Gerson. Toute une littérature pour ou contre les femmes se produit au quinzième siècle et se continue jusqu'à la Renaissance. Elle est dominée par l'œuvre considérable de Martin Le Franc, poète d'une valeur réelle, doué d'imagination dans la pensée, de couleur dans la description, de force et de grâce dans l'expression. Si le *Champion des Dames* était moins long, et s'il n'était pas empêtré dans les ennuyeuses formules du *Roman de la Rose*, d'abord il vaudrait mieux et ne contiendrait pas les parties fastidieuses et prolixes qu'il renferme, l'auteur aurait déployé son talent avec plus d'aisance, ensuite il n'aurait pas autant rebuté les lecteurs modernes, et les rares critiques qui l'ont lu et admiré auraient trouvé plus d'écho. Mais malgré ses faiblesses, ce poème curieux mérite à beaucoup d'égards d'être remis en lumière, et Martin Le Franc occupe certainement, à côté de Charles d'Orléans, un des premiers rangs dans la poésie française entre Alain Chartier et Villon.

Dans le nombre considérable des petites pièces morales, didactiques, satiriques ou facétieuses qu'a vues naître le quinzième siècle, la plupart sont naturellement dénuées de valeur littéraire, mais beaucoup intéressent l'histoire. Elles nous font connaître le mouvement

d'esprit qui se produisait alors, surtout dans les villes, et qu'excita vivement le grand événement littéraire du siècle, l'invention de l'imprimerie. Toute cette production de petites pièces morales ou plaisantes, presque toujours de fort libre allure et de tournure mordante, trouve son apogée dans les poèmes de Guillaume Coquillart, qui essaya de donner à l'observation malicieuse des vices et des travers de son temps une valeur nouvelle en l'exprimant dans un cadre original et dans un style très particulier. Ce grave personnage, official, c'est-à-dire juge ecclésiastique, à Reims, s'est amusé à parodier la langue et les formes des débats judiciaires qu'il présidait en les appliquant à des sujets plus que frivoles. Les *Droits nouveaux* et le *Plaidoyer de la Simple et de la Rusée* durent un grand succès à cette invention, à leur forme poétique très serrée, à leur langage tout à fait nouveau, trop heurté, trop pailleté, souvent obscur à force de brillants, chargé d'images, d'allusions, de sous-entendus, de jeux d'esprit et de jeux de mots, en somme plus étincelant que vraiment lumineux, qui fatigue vite après avoir amusé, et qui fut d'un dangereux exemple à ceux qui essayèrent de l'imiter. Avant Coquillart, Martial d'Auvergne, autre magistrat, avait appliqué avec esprit, dans ses *Arrêts d'Amour*, le formulaire de la jurisprudence aux questions galantes; mais son livre écrit en prose se rattache plutôt à la tradition ancienne des débats sur la nature de l'amour et des droits et devoirs respectifs des amants, grands sujets de méditation, comme on sait, pour les troubadours et leurs imitateurs français. Coquillart reprit ce thème pour le transformer en y introduisant sa verve et sa malice de Champenois, de bourgeois et de chanoine.

Vous le voyez, Messieurs, par ce rapide aperçu, à s'en tenir même à la littérature d'imagination, l'époque qui en trente ans a produit, après le *Livre de la Prison* et le *Champion des Dames*, les deux *Testaments*, le *Petit Jehan de Saintré*, les *Cent nouvelles nouvelles*, le mystère de la *Passion*, la farce de *Patelin*, les *Quinze joies de mariage*, les *Arrêts d'amour* et les *Droits nouveaux*, sans parler de mainte œuvre secondaire, n'est pas une époque stérile. Comme je le disais en commençant, la poésie de cette époque

n'est déjà plus celle du moyen âge, et cependant elle n'est pas encore atteinte par la Renaissance. Elle ressemble, sans l'égaler, à l'art de la même époque, à cette architecture si charmante et si française qu'on admire surtout dans le centre de la France, à Tours, dans le château de Loches, dans la maison de Jacques Cœur à Bourges. Déjà les épaisses murailles, les rares fenêtres, les sombres massifs de pierre des forteresses féodales ont fait place à des galeries, à des croisées largement percées, à des tourelles élégantes; les formes de l'âge antérieur dominent encore l'invention, mais sont, avec art et adresse, accommodées à des goûts et à des besoins nouveaux; partout plus de sécurité, plus de relations, et dès lors plus de jour, plus d'ouverture d'esprit, plus de variété. La grandeur du douzième et du treizième siècle a disparu, et souvent une ornementation lourde et surchargée fait regretter la simplicité nue d'autrefois; mais dans plus d'une heureuse construction la sobriété se joint à la grâce pour former un tout qui charme les yeux, s'il ne remplit pas le cœur d'émotion et l'esprit de grandes pensées. Il faudrait seulement, pour que l'architecture de Charles VII et de Louis XI rappelât mieux encore la poésie de Villon, d'Antoine de La Sale, des farces et de Coquillart, qu'elle fît une plus large part à l'élément grotesque, souvent joyeux, souvent cynique, toujours grimaçant, qui tient tant de place dans cette poésie. Les larmes y sont rares, et si elles coulent sur les joues maigres de tel ou tel poète transi, c'est le froid ou la faim qui les fait naître plutôt qu'une peine de cœur; le sourire lui-même s'y change bien vite en rire trop gros ou méchant. Le monde n'était pas tendre à l'époque du bon roi Louis XI: revenue de ses folies de jeunesse, la société française, après de cruelles expiations, s'était mise à un régime sec et dur, dont les écrits d'alors portent l'empreinte, et qui lui réussit d'ailleurs, car après quarante ans de cette discipline elle était prête pour recommencer de grandes choses. La poésie attendit plus longtemps : le jeûne du quinzième siècle en fait de grandes idées et de sentiments généreux, s'il l'avait assouplie, l'avait étriquée pour longtemps, et il lui fallut l'impulsion du dehors, le grand souffle de la Renaissance italienne enfin venu jusqu'à elle, et la trompette de Du Bellay, pour

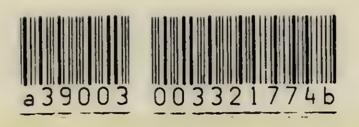
retrouver des ailes et reprendre vers de nouveaux cieux le grand vol qu'elle avait désappris. Nous ne la verrons que voleter au ras de terre, dans l'espace de temps où nous allons l'étudier, mais nous l'y trouverons vivace, amusante, variée, nouvelle dans ses formes, parfois déjà presque moderne, et toujours très française.



Imprimé chez A. Lanier, 14, rue Séguier, à Paris.




BIBLIOTHECA
Ottaviensis


a39003 003321774b